



Magdalena Pabisiak 
(przekłady)

Grażyna Urban-Godziek 
(opracowanie)

TERMINUS

t. 22 (2020)

z. 2 (55)

s. 157–179

www.ejournals.eu/

Terminus

Alby tradycyjne i dworskie

Wybór pieśni romańskich
w przekładzie Magdaleny Pabisiak

Abstract

**Traditional and Courtly Alba: A Selection of Romance Lyrics Translated
by Magdalena Pabisiak**

A selection of mediaeval Romance lyrics complementing the two previous studies published in this issue of *Terminus*. It presents the first Polish translations of a number of works classified as traditional and courtly albas. The translations were made from five mediaeval Romance languages and Latin. The works whose authors are known are provided with a biographical note. Additionally, a historical and literary perspective for the presented collection is outlined. It also discusses some terms of *fin'amor* poetry that are difficult in translation. A comprehensive introduction gives information on the intentions of the authors of this collection, the translation technique developed here, and the specifics of translating Romance lyric into Polish. The three troubadour albas (Rimbaut de Vaqueiras, Cadenet, Uc de Bacalaria) examined here illustrate the translation strategies developed by Magdalena Pabisiak, presenting different variants of the translated text and criteria for making particular choices in the translation. Difficulties related to recreating the metric system of Romance lyric in a language with different prosody, syntactic structures, length of words, and vowel frequency are discussed, showing, inter alia, how difficult it is to obtain in Polish the same repeatability of rhymes so characteristic for this type of lyric.

Keywords

translation techniques, artistic translation, Romance lyric—translation, troubadour poetry, Romance prosody, Polish prosody

Prezentowany tu wybór średniowiecznych pieśni lirycznych oraz fragmentu poetyki stanowi dopełnienie zamieszczonych w tym samym zeszycie „Terminusu” artykułów: *Romańska alba tradycyjna. Między pieśnią ludową a dworską* oraz *Alba dworska trubadurów (rozstanie o świecie)*. Niech też one stanowią wstęp merytoryczny do niniejszej edycji¹.

Wszystkie zebrane tu pieśni, które łączy motyw rozstania kochanków o blasku zorzy porannej, a co za tym idzie przynależność do gatunku tematycznego alby, zostały przełożone na język polski po raz pierwszy. Języki oryginału to funkcjonujące w średniowieczu: *romance* – romański dialekt Mozarabów (zwany czasem *protocastellano* – protokastylijskim), łacina, galisyjsko-portugalski, oksytański (dawniej nazywany prowansalskim), starofrancuski i kataloński. Wybór i układ wierszy wyznacza treść wspomnianych artykułów. Część I zawiera alby tradycyjne, część II – alby dworskie pisane przez trubadurów, w części III zaś zamieszczony został fragment podręcznika dla adeptów sztuki *trobar* (układania kunsztownych pieśni dworskich), zawierający pierwszą definicję gatunku alby.

Nota proveniencyjna

Wszystkie utwory zamieszczone w części I *Alba tradycyjna* zostały wyodrębnione i zaklasyfikowane jako alby tradycyjne przez Toribio Fuente Cornejo i zamieszczone w antologii dołączonej do jego książki *La Canción de Alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*, Oviedo 1999. Z tej części jedynie tekst chardży podajemy za edycją: E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, ed. en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas, Barcelona 1975, utwór łaciński opracowany zaś został na podstawie edycji zamieszczonej w: P. Dronke, *Medieval Latin and the rise of European love-lyric*, vol. 2, Oxford 1999. Przekłady utworów z części II *Alba dworska trubadurów* przetłumaczono za tekstami wydanymi w edycji krytycznej *Les albas occitanes, étude et édition* par Ch. Chaguinian, transcription musicale et étude des mélodies par J. Haines, Paris 2008. Część III *Najstarsza definicja alby* zawiera polską wersję fragmentu traktatu *Doctrina de compoundre dictats* opartą na edycji: *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts* (Raimon Vidal, Razos de trobar; *Terramagino da Pisa*, Doctrina d’ Acort; *Jofre de Foixà*, Regles de trobar; Doctrina de compoundre dictats; *Two anonymous treatises from MS. Ripoli 129*), ed. by J.H. Marshall, London 1972.

¹ Za uważną lekturę i cenne uwagi zechce podziękowanie Pani dr Rozalia Sasor.

Zasady edycji tekstów

Każdy z prezentowanych wierszy poprzedzony został zwięzłą informacją na temat typu tekstu, jego gatunku i języka oryginału, z którego dokonano przekładu. Jeśli znany jest autor, dołączono również biogram – na tyle obszerny, na ile pozwalają zachowane źródła. Ponieważ teksty te nie posiadają tytułów, ich rolę odgrywają incipity w języku oryginalnym. Pozwoli to też Czytelnikowi łatwo zidentyfikować tekst podstawy. Z planowanej pierwotnie edycji bilingwicznej zrezygnowaliśmy z uwagi na uciążliwy proces pozyskiwania od wydawnictw praw do przedruku całych utworów w transkrypcjach i opracowaniu naukowym. Wiele z tych tekstów dostępnych jest jednak w internecie i Czytelnik ma możliwość zestawienia tłumaczenia z oryginałem. W przypisie podajemy edycję stanowiącą podstawę przekładu, a jeśli to możliwe, również informacje na temat zachowanych kopii rękopiśmiennych.

Zamysł translatorski

Celem naszego zamysłu translatorskiego było stworzenie przekładu, który zachowałby wierność tłumaczenia filologicznego możliwie bez utraty urody oryginału. Wierność oryginałowi rozumiemy bowiem nie tylko jako dokładne odwzorowanie słów w innym języku, lecz również jako wierność artystyczną. Jeżeli bierzemy na warsztat wiersz najwyższej próby lirycznej (a z takimi tu mamy do czynienia), nie możemy go zdradzić, przekładając niekształtną prozą czy – chcąc za wszelką cenę zachować układ metryczny – stracić melodyjność wiersza (to częsty przypadek w tłumaczeniu strof romańskich). Chcemy, by Czytelnik nie tylko poznał treść, ale miał też przyjemność z lektury i czuł, że obcuje z poezją. Ponadto wszystkie prezentowane tu utwory należą do poezji melicznej, jeden zachował się wraz z pierwotnym zapisem nutowym, do innych artyści muzykologowie dokomponują stylizowane melodie odpowiadające strukturze metrycznej. Przekłady Magdaleny Pabisiak za muzyką podążyły i sporządzone są również z myślą o wykonawstwie wokalnym.

Technika przekładowa – na przykładzie pieśni trubadurów

Przekładanie dawnej poezji romańskiej na język polski to dla tłumacza nie lada wyzwanie, zwłaszcza gdy chce oddać strukturę wiersza. Przyjrzyjmy się w tym wstępie technice przekładu dworskiej liryki oksytańskiej – chyba najtrudniejszej z tu prezentowanych. Podstawą wielu gatunków romańskich, a zwłaszcza uprawianych przez trubadurów, jest skomplikowany układ rymów kończących często bardzo krótkie, czasem dwu-, trzywyrazowe wersy. W dodatku dworska liryka

prowansalska dążyła do monorymu (być może jest to wpływ klasycznej poezji arabskiej, w której każda strofa miała jeden rym – rymy przeplatane pojawiają się natomiast w poezji andaluzyjskiej), a przynajmniej ten sam rym wielokrotnie się powtarzał.

Niekiedy można było zaryzykować taką próbę, jak w pieśni Cadeneta, o układzie rymów aaa bbb cc:

Ja per gap ni per menassa
Que mos mals maritz me fassa,
No mudarai qu'ieu no jassa
Ab mon amic tro al dia.
Quar seria
Desconoissens vilania
Qui partia malamen
Son amic valen
De si, tro en l'alba.
(strofa 5)

[Niech mój zły mąż prosi, grozi,
mnie to wcale nie obchodzi,
bo poniechać się nie godzi
tego, kogom pokochała.
Czyżbym miała
być niewdzięczna, niestała
i lubemu skąpić łask,
nim pierwszy brzask
wygna go o świcie?]

Czasem są to rymy niedokładne (jak powyżej w 1 wersie) lub zamiast nich – współbrzmienia:

S'ieu en vil castelh gaitava
Ni fals amors i renhava,
Fals si'ieu si no celava
Lo iorn aitan quan poiria,
Quar volria
Partir falsa drudaria;
Et entre la leial gen
Gait'ieu lialmen
E crit quan vei l'alba.
(strofa 6)

[Gdyby grzech się w zamku skrywał,
podłość i miłość fałszywa,
sam bym się podłym nazywał,
jeśliby jutrzienka wstała
i nie znała
fałszu, jaki noc widziała.
Gdzie kochankom obcy fałsz,
wiernie pełnię straż
i gram hejnał o świcie].

Jeszcze trudniejszy układ mamy u Uca de Bacalaria (ab ab ab ab cc d). Chcąc oddać choć w części rytm wiersza, tłumaczka starała się zachować tożsamość rymów a, podczas gdy b i c próbują współbrzmieć. Odbłyło się to jednak kosztem wierności literze, ostatecznie więc wybór padł na przekład bardziej dosłowny, choć z mniej regularnym rymem, zastępowanym też współbrzmieniem, jak w wersji drugiej:

Oryginał

Per grazir la bon'estrena
D'amors que-m ten en capdelh
E per alleujar ma pena
Vuelh far alb'ab son novelh.

Wersja próbna

Aby rzec, w jakiej mam cenie
miłości niezlomną więź,
by w męce mieć ukojenie,
nową albę złożyć chcę.

Wersja wybrana

By sławić lube więzienie,
gdzie miłość wtrąciła mnie
i w męce znaleźć wytchnienie –
nową albę złożyć chcę.

La nuech vey clar'e serena	Jasna noc otula ziemię,	Widzę noc jasną, pogodną
Et aug lo cant d'un auzelh	i slysę słowiczą pieśń,	i slysę ptaszęcy śpiew,
En que mos mals se refrena,	co mi niesie pocieszenie,	co mi niesie pocieszenie.
Don quier lo jorn et apelh.	wnet hejnał obwieści dzień.	Niech hejnał obwieści dzień!
<i>Dieus, qual enueg</i>	<i>Noc, wie to Bóg,</i>	<i>Noc, wie to Bóg,</i>
<i>Mi fay la nueg</i>	<i>sprawia mi ból,</i>	<i>sprawia mi ból,</i>
<i>Per qu'ieu dezir l'alba.</i>	<i>więc pragnę świtu!</i>	<i>więc pragnę świtu!</i>

Najtrudniejszy był jednak do oddania układ metryczny alby Rimbauta de Vaqueiras, ze względu na niezwykle krótkie wersy – niekiedy nawet trzysylabowe, wyrażone pięcioma literami – i misternie rymowane (ab ab ac ab bc cc)². Nie sposób zachować takiego układu w polszczyźnie. Po pierwsze, powtarzanie tego samego rymu kończy się u nas na rymach gramatycznych, które bardzo źle brzmią po polsku (tzw. rymy częstochowskie). Po drugie, polskie wyrazy są długie, a w językach romańskich mnóstwo bardzo krótkich, w dodatku w poezji chętnie skracanych przez elizje (ściągnięcie samogłosek występujących w wygłosie i nagłosie sąsiadujących słów) czy nawet redukcje sylaby. Krótkość słów i wersów to jedno, bo z tym łączy się tu niezwykła lapidarność, zwięzłość liryczna – zawsze bardzo trudna do odtworzenia w innym języku, najłatwiej bowiem oddać treść omownie, zwłaszcza gdy trzeba tłumaczyć różnice kulturowe. Co więcej, ta poezja miłosna – w przypadku alby prowansalskiej wręcz apoteozująca zdradę małżeńską – jest też niezwykle emocjonalna, operująca kontrastem. Równocześnie dynamiczna i gwałtowna, liryczna i nostalgiczna, co należy wyrazić również w przekładzie.

Kolejna trudność, jaką napotyka tłumacz, to akcent wyrazowy. W języku polskim (poza pewnymi wyjątkami) pada na przedostatnią sylabę, podczas gdy w językach romańskich akcentowana jest często ostatnia. Chcąc więc zachować przycisk i krótkość wersu, trzeba by posługiwać się przede wszystkim wyrazami jednosylabowymi, których w polszczyźnie niewiele, ponadto źle brzmią zarówno zgrupowane (jak seria wystrzałów bądź turkotanie), jak i gdy kończą wers. Następna sprawa to barwa dźwięków. Liryka romańska korzysta ze śpiewności i miękkości języka, wiele tu spółgłosek płynnych i palatalnych (miękkich), podczas gdy w polszczyźnie dużo wyrazów zbudowanych jest ze zgłosek zwarto-wybuchowych, drżących i szczelinowych. Mamy też długie i nieraz trudne do wymówienia, a tym bardziej do zaśpiewania, grupy spółgłoskowe. Inna jest także proporcja samogłosek – ich większe niż u nas zróżnicowanie, jak również częstotliwość występowania samogłosek, zwłaszcza otwartych, przyczynia się do większej melodyjności języków romańskich.

² Ten układ metryczny oddaje podział wersów w edycji Chaguiniana. Jedyne zachowane trzynastowieczne manuskrypt ze zbiorów Biblioteca de Catalunya nie jest tu miarodajny, ponieważ nie stosuje podziału graficznego na wersy, lecz jedynie na strofy. Zwykle w starszych wydaniach wersy były dłuższe, co powodowało jednak ukrycie rymów w środku wersów. Powstawały w ten sposób rymy wewnętrzne, które przywodzić mogły na myśl znane z wcześniejszej jeszcze poezji i prozy łacińskiej tak zwane leoniny (*versus leonini*).

W przypadku poezji o tak zwartej i rygorystycznej strukturze metrycznej, przy tym posługującej się ściśle określonym kodem językowym należącym do kultury nazywanej przez badaczy *fin'amor* czy *amour courtois* (miłość dworna), znalezienie właściwych i to stałych ekwiwalentów dla głównych pojęć graniczy z niemożliwością (zwłaszcza że niektórych poza tą kulturą w ogóle nie ma). Już samo podstawowe słowo klucz, będące równocześnie nazwą gatunkową, nastrocza wiele kłopotów. Choć mamy kilka polskich odpowiedników, problemem jest ich forma brzmieniowa. Płynna miękka *alba*, poprzedzona zwykle ściągniętym rodzajnikiem – *l'alba*, to po polsku 'zorza poranna'. Zamiana w wierszu *l'alba* na 'zorza' powoduje jednak zupełnie inne skojarzenia brzmieniowe. Do wyboru mamy jeszcze 'brzask', 'świt' lub 'jutrzeńkę'. Repertuar szeroki, ale dźwięki nie te – wszystkie świszczą, trzeszczą bądź zgrzytają. Jak tu więc wytworzyć atmosferę intymnego nocnego spotkania kochanków, którzy boją się każdego szmeru? Ich *l'alba* jest tak groźna, bo nadciąga bezszelestnie, niepostrzeżenie. Dlatego potrzebny zaufany strażnik, który z wieży wypatruje pierwszych oznak dnia, by ostrzec na czas kochanków. Nasze określenia różanopalcej Eos również mogłyby wywołać grozę, ale innego rodzaju. Nie zachowujemy tu więc konsekwencji – w wierszach iberyjskich różne polskie odpowiedniki używane są wymiennie, w pieśniach trubadurów – po wielu różnych przymiarkach – najlepiej jednak sprawdził się 'świt'. Kolejne słowo klucz to płynne, miękkie *gayta/gaita* – po polsku zgola inaczej dźwięczący 'strażnik' lub 'wartownik'.

Niech powyższe trudności zilustrują próby oddania wierności oryginałowi na poziomie odpowiedniości treści wersów, zwięzłości i krótkości słów oraz brzmienia. Początkowe wersy trzeciej strofy *Gayta be* dosłownie znaczą: „Strzeżcie dobrze strażniczku z wieży”. I dla oddania treści byłoby to całkiem niezłe rozwiązanie, gdyby nie to, że od brzmienia oryginału jest tak odległe, jak zorza polarna od Prowansji, a Czytelnik mógłby się zacząć rozglądać za chrząszczem, co brzmi w trzcinie. No i nie sposób tego zaśpiewać, a to było dla nas jednym z głównych kryteriów przy opracowywaniu polskiej formy tych pieśni. Zniknęło więc *deminutivum* (po polsku bardzo dobrze oddane kordialnym 'Mój strażniku'), zniknęła wieża. Znajdująca się pośrodku poniższej tabeli wersja próbna (utworzona z lekkim przymrużeniem oka, na samym końcu prac, żeby przetestować inne rozwiązania) opiera się na konsekwentnych asonansach – zamiast rymu. Z tęsknoty za eufonią usiłuje też obejść głoski szeleszczące i drżące: zniknął 'strażnik', 'strzeż' zastąpiło łagodniejsze 'bac'z' (można było jeszcze wypróbować 'czuj, czuwaj'). Powstało ryzykowne jak na nasze oczekiwania wobec kształtu wersu, choć śpiewne 'A i ty', mające paralelę choćby w *Ai a me* z pierwszej strofy (tam tłumaczka proponuje 'Zważ, że ja'). Za oryginałem próbowano też nagromadzić wyrazy jednosylabowe. Efekt: 'ów, twój pan, by tu wpadł' przypomina zabawy językowe Juliana Tuwima, w tym jednak kontekście nas nie zadowolił. Wybór zatem padł na wersję z mniej wyraźnymi zestrojami brzmieniowymi, za to znacznie bardziej śpiewną dla ucha polskiego. Dobry przekład musi być bowiem wierny językowi docelowemu bardziej niż językowi oryginału. Musi szanować jego składnię, prozodię, frazeologię, kanony piękna i wreszcie tradycję literacką.

Oryginał

schemat rymów:

ab ab ac ab bc cc

Gaitaz vos,
 gaiteta de la toi,
 Del gelos,
 vostre malvays seynor,
 Enujos
 plus que l'alba.
 Que za jos
 parlam d'amor,
 Mas paor
 Nos fai l'alba
 L'alba,
 oc l'alba

Wersja próbna

asonanse pełne

A i ty
 na siebie również bącz!
 Byłby zły
 zazdrośnik ów, twój pan,
 by tu wpadł
 przed wschodem zorzy.
 Przed nim drży,
 kto miłość krył,
 zatem strach,
 budzi w nas zorza,
 zorza, oj zorza.

Wersja wybrana

dążenie do asonansu

Mój strażniku,
 strzeż-że się i ty
 swego pana,
 co zazdrośny, zły
 jest groźniejszy
 od świtu.
 Kto miłości
 śpiewał hymn,
 z trwogi drży
 już o świecie,
 o świecie, świecie!

Kilka słów jeszcze o innych kluczowych pojęciach obecnych w tekstach trubadurów. Najistotniejsze są te dotyczące miłości, określające stopień zażyłości i oddania kochanków, jak również przyjaciół – jest ich niemało. Pozyskanie względów damy było bowiem procesem długotrwałym i wieloetapowym. Na każdym z tych etapów rycerza określano innym terminem. Spójnie ujmując tę drabinę zasług anonimowy wiersz w XIV wieku, rozpoczynający się od takiej wyliczanki³:

Quatr'escolos a en amor :
 Lo premiers es de feignedor
 El segons es de prejador
 E lo ters es d'entendedor,
 E al quart es drutz apelaz.

Cztery są stopnie na drodze miłości:
 pierwszy, gdy uczucie skrywasz,
 drugi, gdyś się wyznać ważył,
 trzeci, gdyś w jej służbę wstąpił,
 czwarty – gdy jej łask zażywasz.

Wyjaśnijmy pojawiające się tu pojęcia⁴. *Fenhedor* (adorator) to ten, który wzdycha do wybranki, lecz nie ośmiela się mówić (może to trwać wiele lat, zwłaszcza gdy rycerz jedynie słyszał o urodzie i zaletach swej pani, nigdy jej nie widząc). *Pregador* (starający się, suplikant) – błaga o łaskę służenia pani swego serca, *entendedor* (zdeklarowany i zaakceptowany wielbiciel, oficjalny amant) – wyznał uczucie i wolno mu służyć damie jako jej wasał, choć nie może się spodziewać żadnej nagrody. Zwieńczeniem tych zabiegów jest pozycja *drut(z)* (kochanek) – gdy pani nie skąpi mu już swych łask. Rzeczownik ten odnosi się bowiem do miłości cielesnej⁵.

³ G.M. Cropp, *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975, s. 49–51, za ustaleniami: R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse 1963, s. 179.

⁴ Transkrypcja za wymienionymi badaczami.

⁵ Szerzej na temat pojęcia *drut* zob. G.M. Cropp, *Le Vocabulaire courtois...*, s. 59–66, oraz F.R.P. Akehurst, *Les étapes de l'amour chez Bernard de Ventadour*, „Cahiers de Civilisation Médiévale” 16^e année (Avril–Juin 1973), n° 62, s. 135–136.

Przytoczony zestaw uznać należy za wyrafinowaną dworną wersję popularnych w środowiskach klerków wyliczanek pięciu stopni miłości (*quinque lineae amoris*) inspirowanych Donatowym komentarzem do Terencjusza: „*Quinque lineae perfectae sunt ad amorem: prima uisus, secunda alloqui, tertia tactus, quarta osculi, quinta coitus*”⁶. Zaproponujmy taki przekład: „Pięciu bram żąda dobre miłowanie: pierwsza – spojrzenie, wtóra – to rozmowa, trzecia – dotknięcie, czwarta – całowanie, piąta – spółkowanie”. Przywołajmy jeszcze jeden z tych popularnych wierszyków⁷, zaczerpnięty z *Carmina Burana* – o tyle dla nas ciekawy, że w scholarskiej łacinie próbuje powtórzyć schemat metryczny poezji wernakularnej:

Visu, colloquio	Spojrzeń, rozmowy,
contactu, basio	dotknięcia, całusa
frui virgo dederat;	młódka skosztować rada,
sed aberat	lecz się wzbrania
linea posterior	przed ostatecznym,
et melior	ze wszystkich najlepszym
amori.	kęsem kochania.

Miłość opiewana w albach sytuuje się na piątym stopniu w skali Donata, a czwartym w skali trubadurów – *drut(z)*. Jak to przełożyć na polski? Pozostaje chyba po prostu ‘kochanek’ – dziś słowo o znacznie węższym znaczeniu niż jeszcze w poezji romantycznej, przywołuje relację, której nieobcy *coitus*. W *S’anc fui belha* Cadeneta mamy kilka równoległych określeń. Po pierwsze *fin amic* – dworny kochanek (przyjaciel) i *fins drutz*, które trzeba tak samo przetłumaczyć. Oprócz tych jest *amic tro* – prawdziwa miłość (najlepiej oddaje to angielskie *truelove*), *amic valen* – przyjaciel godny, ukochany pełen dwornych zalet. Przyjaciel strzegący miłośników określa ich jako *leials amors* – lojalnych, wiernych kochanków. Uprzejmy, dworny i lojalny jest również sam strażnik: *gaita plazen, corteza gaita, gait’ieu lialmen*. W przekładzie tę różnorodność tłumaczka oddawała również na różne sposoby, zależnie od potrzeb metrycznych i eufonicznych.

Perspektywa historycznoliteracka

Zaprezentowane poniżej utwory ilustrują wszystkie znane dziś romańskie formy średniowiecznego gatunku tematycznego, jakim jest alba, czyli pieśń kochanków, których wschodząca zorza poranna zmusza do rozstania⁸. Tu jednak chciałam zwrócić

⁶ *Aeli Donati quod fertur commentum Terenti...*, rec. P. Wessner, vol. 1, Leipzig 1902, s. 405–406, <https://archive.org/details/quodferturcommen01donauoft/page/n3/mode/2up> (dostęp: 20.02.2020).

⁷ Kilka różnych przykładów podaje Ernst Robert Curtius w *Literaturze europejskiej i łacińskim średniowieczu* (przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 540–542).

⁸ Wspomnieć należy, że gatunek ten – pod nazwą *Tagelied* – bujnie rozwinął się również w języku średnio-górno-niemieckim, w twórczości minezengerów.

uwagę na inny aspekt. Pieśni te równocześnie układają się w spójny przekrój przez historię początków europejskiej wernakularnej liryki miłosnej. Liryki sięgającej do tradycji pierwotnych „pieśni kobiet” (*chanson de femme*) – w najstarszej odsłonie przekazanych nam przez medium dwóch literatur i języków o długiej i bogatej spuściznie literackiej – łacińskiej⁹ i arabskiej¹⁰. Najwcześniejsze bowiem przykłady liryki romańskiej zachowały się w transkrypcji arabskiej i hebrajskiej w postaci gatunku chardży, wieńczącej muwaszszahę pisaną w jednym z tych dwóch języków. Chardża stanowi pieśniowy cytat refrenu romańskiej pieśni dziewczyny tęskniącej za ukochanym. Taki właśnie utwór otwiera naszą antologię¹¹. Drugi utwór to fragment łaciński, również znamienny, bo spajający – w języku Rzymian i szkoły – motywy ludowych pieśni kobiet z bagażem spuścizny klasycznej.

Kolejne utwory reprezentują różne formy gatunkowe i języki średniowiecznej romańszczyzny. Najstarszym językiem romańskiej liryki artystycznej, to jest tworzonej przez ludzi wykształconych, piśmiennych, obracających się w kręgach dworskich i dla dworów piszących, jest język oksytański – dawniej nazywany nieprecyzyjnie prowansalskim (w istocie Oksytania obejmowała znacznie większy obszar niż Hrabstwo Prowansji). O specyfice tej poezji Czytelnik dowie się więcej ze wstępu dotyczącego zasad przekładu, jak również z zamieszczonych poniżej biografii twórców oksytańskich i jednego katalońskiego (był to w zasadzie wspólny obszar kulturowy). Trubadurzy wywodzili się z niemal wszystkich grup społecznych – od potężnych arystokratów, jak pierwszy znany trubadur, książę Akwitanii Wilhelm IX, jego wnuk król Anglii Ryszard Lwie Serce czy hrabia Montpellier Rambaut d'Orange, przez możną i ubogą szlachtę (Bertran de Ventadorn, Bertran de Born i większość innych) po ludzi z nizin społecznych, jak Marcabru czy Cercamon, i duchownych – Moine de Montaudon czy prezentowany tu Jofre de Foixà. Biografie naszych głównych twórców pokazują losy trubadurów pochodzących z ubogich rodzin rycerskich, którzy dzięki zdobytemu na dworach wykształceniu, a także osiągniętemu kunsztowi poetyckiemu i muzycznemu cieszyli się niesłabnącym powodzeniem i zrobili międzynarodową karierę, a ich twórczość silnie zażyła na historii literatury europejskiej. Równocześnie prowadzili oni burzliwe życie rycerzy służących swemu seniorowi zarówno piórem, jak i mieczem, a owa służba wasalna rozciągała się i na jego żonę lub inną wysoko urodzoną damę, którą winni byli czcić i wysławiać w pieśniach. Owo rycerskie życie bywało życiem awanturników i zaborców, po którym nierzadko na starość osiadali w klasztorze. Jest w tych biografiiach i wyprawa na krucjatę – w dodatku na tę, która choć miała

⁹ Szerzej zob. P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric*, vol.1–2, Oxford 1999.

¹⁰ Zob. na przykład Á. Galmés de Fuentes, *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Madrid 1996; czy: *The Legacy of Muslim Spain*, vol. 2, red. S. Khadra Jayyusi, Leiden 1992.

¹¹ Przekład Magdaleny Pabisiaak podąża tu za językiem oryginału, to jest *romanesco*, posługując się tekstem transliterowanym z alfabetu arabskiego na łaciński i wokalizowanym, to znaczy z uzupełnionymi samogłoskami, których w alfabetach semickich się nie zapisuje. Tłumaczka wsparła się też współczesną wersją hiszpańską.

za cel wyzwolenie Grobu Pańskiego, zakończyła się podbojem Konstantynopola. Jest też echo krucjaty przeciw albigensom (inaczej katarom – rozpowszechnionej na terenie Oksytanii sekcie manichejskiej¹²), jaką przedsięwziął król francuski z papieżem. Ta tocząca się dwie dekady, pełna potworności wojna domowa, zniszczyła hegemonię kulturową Południa, podporządkowanego odtąd północnej Francji. Stworzona przez trubadurów formacja kulturowa, z kodeksem dwornego zachowania i kultem damy serca, za pośrednictwem pieśni rozprzestrzeniła się na cały obszar Europy zachodniej i południowej, dając impuls wrażliwości i kulturze, która doprowadziła z czasem do przełomu humanistycznego¹³.

Wpływy tej kultury widzimy również w pozostałych tekstach naszej antologii, powstałych w XIII do XV wieku. Ciekawym połączeniem rodzimej tradycji ludowej z kunsztem trubadurów oksytańskich jest gatunek „pieśni o kochanku” (*cantigas de amigo*) układanych w języku galisyjsko-portugalskim przez iberyjskich *trovadores*. To bowiem najstarszy i długo obowiązujący języki liryki dworskiej Królestwa Kastylii. Również w kręgu oddziaływania trubadurów mieści się działalność francuskich truwerów. Znalazł się u nas utwór i z tego obszaru językowego. Zapewne najmłodszy, choć sięgający do bardzo archaicznej tradycji, prezentowany przez nas tekst to zachowany w piętnastowiecznym kancjonarzu kataloński *villancico* – ludowy gatunek liryczny o widocznych wpływach mozarabskich (powstawały one w różnych językach używanych na Półwyspie Iberyjskim). Tym samym zatoczyliśmy koło – do tradycyjnych romańskich „pieśni kobiet”, z których wywodzi się również alba rycerska.

¹² R. Nelli, *Życie codzienne katarów w Langwedocji w XIII w.*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1979.

¹³ W języku polskim na ten temat zob. G. Brunel-Lobrichon, C. Duhamel Amado, *Życie codzienne w czasach trubadurów*, przeł. A. Loba, przekład poezji J. Kowalski, Poznań 2000, s. 177–197.

Przekłady

I. Alba tradycyjna

1. Chardża romańska kończąca arabską muwaszszahę, XI wiek

język romański w transkrypcji arabskiej

'lb ǧy mw fgwr / ;Alba ǧē mew fogōre!¹⁴

O, brzasku światła mojego,
o, duszo mojej radości!
Nie ma dziś tutaj szpiega,
tej nocy pragnę miłości.

2. Łaciński fragment z końca XI wieku

Rekonstrukcja tekstu zapisanego niewprawną ręką, z licznymi błędami, na ostatniej stronie kodeksu z dziełami Boecjusza i św. Augustyna znajdującego się w benedyktyńskim klasztorze Sankt Florian w Austrii.

Cantant omnes volucres¹⁵

Wszystkie ptaki śpiewają,
oto już dzień świta.
Wstań, kochanko luba,
wymknij się przez drzwi.

[...] na drzewach siedzące,
śpiewajcie bez końca,
hej, piosnki dla panien!

¹⁴ Transliteracja, transkrypcja i wokalizacja za: E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, ed. en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas, Barcelona 1975, s. 106–107.

¹⁵ Tekst za: P. Dronke, *Medieval Latin...*, s. 352–353. Na podstawie manuskryptu *Sankt Florian*, XI. 58, k. 83v.

4. Alba tradycyjna z elementami dworskiej

język starofrancuski

*Entre moi et mon amin*¹⁸ (1 poł. XIV w.)

Gdyśmy z lubym w lasku,
co leży blisko Béthune,
onegdaj w księżycu blasku
całą noc igrali,
brzask zwiastował dzionek,
zaśpiewał skowronek
i rzekł: „Pora iść, kochanku”.

A ten słodko odrzekł tak:

„Nie zadniało jeszcze,
wdzięczne ciało masz, me dziewczę,
klnę się na mą miłość,
że okłamał nas ten ptak”.

(1: 1–12)

Przygarnął do siebie,
ja się nie wzbraniałam,
dał mi trzy całusy,
ja mu więcej dałam,
bo nie były mi nie w smak.

Wówczas nam się zamarzyło,
żeby noc trwała sto nocy,
by więcej nie mówił tak:

„Nie zadniało jeszcze,
wdzięczne ciało masz, me dziewczę,
klnę się na mą miłość,
że okłamał nas ten ptak”.

(2: 13–24)

¹⁸ Fuente 9. Tekst zachowany w zbiorze zwanym *Cancionero de Oxford*, Bodleian Library, 308.

5. Z romańskich tradycyjnych „pieśni o kochanku”

Villancico („piosenka ludowa”) z XV wieku
język kataloński

*Anau-vos-en, la mia amor*¹⁹

Odejdź stąd, mój najmilejszy,
odejdź stąd.
Bo już ludzie ze snu wstali,
już cię kogut paniem nagli:
odejdź stąd.

II. Alba dworska trubadurów

język oksytański (prowansalski)

1. *Alba de séparation*

Raimbaut de Vaqueiras, Rambaldo di Vaqueiras (ok. 1155/1165–1207)²⁰

Jak głosi jego *Żywot* (*Vida*), Raimbaut był synem ubogiego rycerza prowansalskiego, Peiror, którego nazywano szalonym. Urodził się w zamku Vaqueiras, leżącym w regionie Vaucluse. Został najpierw żonglerem, czyli wędrownym wykonawcą pieśni, a dopiero potem, gdy związał się (ok. 1177) z dworem księcia orańskiego, Wilhelma z Baux (Guillem d'Orange), rycerzem i trubadurem – twórcą i kompozytorem swoich własnych utworów. Jego talent służył wówczas wysławianiu domu Baux, w sirventesach Rimbauta znajdują odzwierciedlenie również dramatyczne dzieje rodu książąt orańskich. Po 1190 roku opuścił Prowansję i udał się do północnych Włoch, goszcząc na dworach Genui i Tortony, by w 1192 roku dotrzeć do Montferrato w Piemontcie. Tam z czasem stał się dworzaninem i zausznikiem markiza Bonifacego, pełnił też funkcję nadwornego historyka. U boku Bonifacego de Montferrat walczył przeciwko miastom lombardzkim (Asit i Alessandria), a następnie walczył w bitwie pod Messyną w roku 1194, biorąc udział w inwazji cesarza Henryka VI na zajęętą przez Normanów Sycylię. W 1202 roku wyruszył z wojskami haniebnej Czwartej Krucjaty, w czasie której krzyżowcy po zdobyciu i złupieniu dalmackiej Zary (Zadar), należącej do Królestwa Węgier, poszli na Konstantynopol. Dwukrotne oblężenie i zdobycie stolicy Bizancjum w 1202 i 1204 roku zakończyło się zniszczeniem miasta, rzezią mieszkańców i rabunkiem

¹⁹ Fuente 6. Zachowały się dwa manuskrypty z XV wieku.

²⁰ Najpełniejsze opracowanie: J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964.

skarbów, w tym świętych relikwii. Klęska Konstantynopola przypieczętowała upadek cesarstwa greckiego, w miejsce którego krzyżowcy powołali podległe im Cesarstwo Łacińskie. Nastąpił rozbiór ziem greckich pomiędzy możnych łacinników i rabunkowa eksploatacja kolonii. W adresowanym do Bonifacego de Montferrat, wówczas już króla Salonik, *Liście epickim* Raimbaut przedstawia katalog ich wspólnych podbojów – militarnych i miłosnych. Pierwsza część *Listu* (składa się on z trzech poematów) jest pochwałą ich wspólnych zwycięstw odniesionych w czasie rajdu przez Bałkany, kolejne dotyczą wcześniejszych wypraw i walk toczonych w Italii. Według *Żywota* Rimbauta otrzymał on od króla Bonifacego wielkie posiadłości w utworzonym wówczas Królestwie Salonik. Przyjmuje się, że trubadur zginął wraz ze swym protektorem w zasadzce zastawionej przez Wołochów lub Bułgarów w Rodopach, 4 września 1207 roku.

Vida Raimbauta mówi o jego sekretnym związku z Beatriz, małżonką pana Henryka z Caret, a siostrą markiza (w rzeczywistości miał on nie siostrę, tylko córkę o tym imieniu). Gdy raz Bonifacy zastał ich śpiących w łóżu, rozgniewał się, ale zabrał tylko płaszcz trubadura, a zostawił swój. Zbudziwszy się, Raimbaut przyodział płaszcz pana i poszedł błagać o przebaczenie. Ten – chcąc utrzymać swe odkrycie w sekrecie przed dworzanami – wybaczył, każąc oddać mu to, co ukradł, i nigdy już sobie nie przywłaszczać²¹. O dotrzymaniu złożonego wówczas przyrzeczenia można powątpiewać, jako że cały korpus pieśni miłosnych trubadura poświęcony jest tej damie.

Zachowało się dwadzieścia sześć do trzydziestu utworów, które można przypisać Raimbaudowi, z czego siedem z notacją muzyczną. Komponował w języku oksytańskim, choć nie stronił i od eksperymentów lingwistycznych, do jakich należy wiersz *Eras quan vey verdayar*, którego każda strofa jest w innym języku (oksytańskim, włoskim, francuskim, gaskońskim i galisyjsko-portugalskim) czy *Domna, tant vos ai preiada*, będący dialogiem kochanków prowadzonym w językach oksytańskim i genueńskim. Wyróżnia się trzy okresy jego twórczości: (1) prowansalski, (2) Monferrato i Beatrycze, (3) krucjatowy. Najśłynniejszy jego wiersz to *estampida – Kalenda maya*, odwołujący się do tradycji świąt majowych i „pieśni kobiet”. Jego twórczość miała ogromne znaczenie dla rozwoju liryki włoskiej. Był mistrzem między innymi Dantego i Petrarki.

²¹ Fragment ten przełożony został w: *Brewiarz miłości. Antologia liryki staroprowansalskiej*, przeł. i oprac. Z. Romanowiczowa, Wrocław 1963, s. 81–82.

***Gaita be, gaiteta del chaste!*²²**

Mój strażniku,
pilnie trzymaj straż,
bym najdroższy,
najpiękniejszy skarb
tulić mógł
aż do *świtu*.
Zły dzień uścisk dwojga ciał
przyjdzie skrać,
ten świt biały,
świt, tak, świt biały!

Strzeż, graj, śpiewaj,
uprzedź mnie jak druh,
bom bogatszy
niżbym marzyć mógł,
ale jeno
do *świtu*,
aż nie wstanie
dzień, mój wróg,
mnożąc ból
już o świecie,
o świecie, świecie!

Mój strażniku,
strzeż-że się i ty
swego pana,
co zazdrosny, zły
jest groźniejszy
od *świtu*.
Kto miłości
śpiewał hymn,
z trwogi drży
już o świecie,
o świecie, świecie!

²² Tekst: *Les albas occitanes*, étude et édition par Ch. Chaguinian, transcription musicale et étude des mélodies par J. Haines, Paris 2008, s. 157–159 (dalej cyt. jako: Chaguinian i numery stron). Na podstawie manuskryptu katalońskiego Sg fol. 44r. *Riambaut de Vagyras* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146. Catalan, 14e. W tekście katalonizmy świadczące o pochodzeniu kopisty).

Adieu, pani,
na mnie wielki czas,
muszę odejść,
choćbym zostać rad.
Z żalem wyjdę
o świcie,
bo pierwszy
podstępny blask
zdradzi nas
już o świcie,
o świcie, świcie!

2. *Alba de séparation*, typ: dworska wersja *chanson de malmariée*

Cadenet (właściwie Elias Raimond Bérenger, ok. 1160 – ok.1235/1239)

Jak głosi *Żywot* trubadura, był on synem ubogiego rycerza z zamku Cadenet w prowansalskim regionie Vaucluse. Gdy był dzieckiem, hrabiowie Tuluzy i Forcalquier napadli na Vaucluse, w bitwie zginął ojciec Cadeneta, a ich zamek został zrujnowany. Chłopiec jako jeniec został uprowadzony do Tuluzy, gdzie wychował się na dworach możnych, między innymi hrabiego Rajmunda VI, odbierając wykształcenie literackie i muzyczne. Prawdopodobnie był bliski ruchowi religijnemu katarów – niektóre ich idee odzwierciedlają się w jego twórczości. Gdy rozgorzała krucjata przeciw albigensom, czyli katarom (1209–1229), a przerażony inwazją sprzymierzonych sił papieskich i króla Francji hrabia Tuluzy Rajmund VI, najpierw ekskomunikowany, a następnie upokorzony i rozgrzeszony, dołączył do krzyżowców, w konsekwencji wydając na rzeź swoich poddanych, Cadenet ucieka za Pireneje. Prawdopodobnie znalazł przyjęcie na dworze króla kastylijskiego i trubadura Alfonsa X Mądrego. Jego twórczość silnie oddziaływała na poezję powstającą w Kastylii. Między innymi alba *S'anc fui belha*, mająca formę hymniczną typu *oda continua*, posłużyła za wzór i model metryczny alby religijnej *Virgen, madre gloriosa* z *Cantigas de Santa Maria* Alfonsa X. Podobno w późnym wieku zakochał się nieszcześnie w nowicjuszcze zakonnej, a następnie sam wstąpił do zakonu. Niektóre źródła podają, że jako krzyżowiec w zakonie szpitalników służył w Palestynie i tam zmarł w 1230 roku, inne – że dokonał żywota u templariuszy w Orange w Prowansji około roku 1239.

Zachowało się 25 jego pieśni, w tym 23 *cansos* oraz alba, *partimen*, pastorella i pieśń religijna. Przetrwały melodie dwóch z nich, w tym prezentowanej poniżej. *S'anc fui belha* zachowała się w jedenastu odpisach.

*S'anc fui belha ni prezada*²³

[Dama:]

Na toż gładkość, zalet krocie,
bym dni trawiła w zgryzocie?
Bo mnie dał za gbura ojciec,
bom sprzedana została.

Toż bym skonała,
gdybym kochanka nie miała,
co czule słucha mych skarg,
aż da nam znak
wierny strażnik *o świcie*.

[Strażnik:]

Tak dwornym strażnikiem jestem,
że zguby oglądać nie chcę
kochających wiernym sercem.
Strzegę, by ich jutrznia biała
nie wydała.
By ich radość po świt trwała.
By na pożegnanie czas
kochanek miał –
hejnał im gram *o świcie*.

Mile mi godziny nocne,
zwłaszcza zimą, długie, mroczne;
chłód przetrzymam i nie spocznę,
lecz straż by mi dokuczała
tak wytrwała,
by za nią pewność nie stała,
że kochanek dworny trwa
przy pani bez wad,
od zmroku aż *do świtu*.

Gdyby grzech się w zamku skrywał,
podłość i miłość fałszywa,
sam bym się podłym nazywał,
jeśliby jutrzienka wstała
i nie znała
fałszu, jaki noc widziała.
Gdzie kochankom obcy fałsz,

²³ Tekst: Chaguinian, s. 173–175. Na podstawie manuskryptu *C fol. 156r Candenet*, skolacjonowanego z pozostałymi zachowanymi wariantami.

wiernie pełnię straż
i gram hejnał o *świecie*.

[Dama:]

Niech mój zły mąż prosi, grozi,
mnie to wcale nie obchodzi,
bo poniechać się nie godzi
tego, kogom pokochała.

Czyżbym miała
być niewdzięczna, niestała
i lubemu skąpić łask,
nim pierwszy brzask
wygna go o *świecie*?

[Strażnik i Dama:]

Kto kocha, we łzach
żegna noc o *świecie*.
I dlatego żal
ściska mnie o *świecie*.

3. *Alba formelle érotique*

Uc de Bacalaria (XII/XIII w.)

Pochodził z Bacalaria (La Bachellerie) w Limousin. Jego aktywność przypadła na przełom wieków XII i XIII, o czym możemy wnioskować na podstawie jedyne-
go poświadczanego wydarzenia, jakim była wspólna kompozycja *partimen* wraz
z Gaucelmem Faiditem około roku 1195. Zachowało się sześć jego pieśni: jedno
canso, jedna *alba*, cztery *tensos*, trzy *partimens* i jeden *torneyamen*.

*Per grazir la bon' estrena*²⁴

By słać lube więzienie,
gdzie miłość wtrąciła mnie
i w męce znaleźć wytchnienie –
nową albę złożyć chcę.
Widzę noc jasną, pogodną
i słyszę ptaszęcy śpiew,
co mi niesie pocieszenie.
Niech hejnał obwieści dzień!

*Noc, wie to Bóg,
sprawia mi ból,
więc pragnę świtu!*

²⁴ Tekst: Chaguinian, s. 235–236. Na podstawie manuskryptu *C fol. 347v Huc de la Bacallaria* (drugi zachowany przekaz jest prawie identyczny, pochodzą więc zapewne ze wspólnego źródła).

Klnę się na ewangelistów,
 że ni Floris, ni Amelis,
 Andrzej z Paryża ni Tristan²⁵
 nie znali takiej miłości.
 Odkąd ją miłuję bowiem,
 skoro *pater noster* powiem,
 nim rzeknę *qui es in celis*,
 mój duch ku niej się unosi.

*Noc, wie to Bóg,
 sprawia mi ból,
 więc pragnę świtu!*

Na morzu, w górach, na lądzie,
 nie sposób się przed nią skryć
 głupcem zwę tego, co sądzi,
 że zdołałbym bez niej żyć;
 Ona sercem moim rządzi,
 że ani śpię, ani jem –
 bym i do Antiochii²⁶ zbłądził,
 niech mnie przy niej spotka śmierć.

*Noc, wie to Bóg,
 sprawia mi ból,
 więc pragnę świtu!*

Chociaż jestem biegły w łowach,
 jak lamparty chwycić – wiem,
 i jak fortece szturmować,
 jak pokonać miłość – nie.
 Brak mi sił, by z nią wojować,

²⁵ Wymienieni zostali tu bohaterowie stanowiący synonim miłości, której nic nie zmoże. Floris (Floire) z poematu (*chanson de geste*) *Floire et Blancheflor* – losy tej pary to jedna z najsłynniejszych średnio-wiecznych historii miłosnych. Amelis (Amile) z powieści *Ami et Amile* – o tyle tu nie na miejscu, że tytułowi bohaterowie są wzorem pełnej poświęceń męskiej przyjaźni. Wybór podyktowany zapewne trudnością w znalezieniu niecodziennego rymu do *-elis*, przeplatane go *-is*. Andrzej (André de Paris), bohater zaginionego romansu – wiemy o nim jedynie od trubadurów, w których pieśniach jego imię pojawia się pięciokrotnie. Tristan połączony miłością z Izoldą, żoną swego wuja, króla Marka (romans Tristana i Izoldy).

²⁶ Jest to aluzja do historii zachowanej w *Żywocie* trubadura Jaufre Rudela, prawodawcy koncepcji *amor de lonh* – miłości z oddalenia. Miał pokochać hrabinę Trypolis (u Uca błędnie Antiochia – zapewne znów ze względu na rym), znając jej urodę i cnoty jedynie ze sławy. Gdy wyruszył w długą drogę do ukochanej, rozchorował się i dotarł pod mury jej miasta skrajnie wyczerpany. Na wieść o tym hrabina wyszła mu naprzeciw, tak że mógł przed śmiercią ujrzeć swą damę i oddać ducha, składając głowę na jej kolanach.

a chociaż mój los jest w grze,
przed nią tchórzę, pełen obaw,
i ze czcią kolana gnę.

Noc, wie to Bóg,
sprawia mi ból,
więc pragnę świtu!

III. Najstarsza definicja alby

Jofre de Foixà (?) *La doctrina de compondre dictats*²⁷ (*Sztuka składania słów*), koniec XIII wieku
język kataloński

Badacze zgodnie przypisują ten anonimowy podręcznik autorowi *Regles de trobar* [*Sztuki układania wierszy*], katalońskiemu trubadurowi Jofremu de Foixà, sądząc, że jest to swoisty suplement do pierwszego dzieła. Zawiera on charakterystykę poszczególnych gatunków uprawianych przez trubadurów i jest przeznaczony dla adeptów sztuki *trobar*, czyli układania pieśni. Wydaje się, że autor chciał stworzyć wernakularną wersję poetyki typu *De differentia carminum* Jana z Garlandii. Ta dążność do ścisłego zdefiniowania i klasyfikacji gatunków wskazuje na późny etap recepcji liryki oksytańskiej. Niepokojąca jednak jest nieprzystawalność wielu z tych definicji do twórczości zwłaszcza „klasycznych” mistrzów oksytańskich z XII wieku. *Doctrina* raczej nawiązuje do praktyki Guirauta Riquiera i trubadurów katalońskich, szczególnie Cerveri de Girona²⁸. Wiele wskazuje też na to, że na oksytańskie terminy gatunkowe autor nakłada rozumienie tradycyjnych form poetyckich uprawianych na Półwyspie Iberyjskim²⁹.

Jofre de Foixà (działal 1267 – ok. 1300), pochodził ze Foixà w regionie Empordà w Katalonii. W młodym wieku wstąpił do franciszkanów, w późniejszych latach jednak zmienił zakon na benedyktyński. W czasie krwawej i zakończonej niepowodzeniem krucjaty aragońskiej papieża i króla Francji, mającej na celu odebranie Sycylii Koronie Aragonii (1283–1285), Francuzi najechali również Katalonię. Jofre został wówczas nominowany przez króla Piotra III na prokuratora klasztoru w Gironie, powierzano mu też inne ważne misje. Od 1293 roku sprawował funkcję opata klasztoru w Palermo, ciesząc się zaufaniem kolejnych władców Korony Aragonii. Tam też król Jakub II zlecił mu zadanie napisania podręcznika *Regles de trobar*,

²⁷ Tekst za: *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts* (Raimon Vidal, Razos de trobar; Terramagino da Pisa, Doctrina d' Acort; Jofre de Foixà, Regles de trobar; Doctrina de compondre dictas; Two anonymous treatises from MS. Ripoli 129), ed. by J.H. Marshall, London 1972, s. 96 i 98.

²⁸ J.H. Marshall, *Introduction*, w: *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts...*, s. XCIII–XCV.

²⁹ Ch. Chaguinian, *Alba et Gayta. Deux définitions à problème de la Doctrina de compondre dictats et leur possible solution*, „Romania” 125 (2007), n° 497–498, s. 47.

objaśniającego sztukę dworskiej poezji oraz zawierającego wykład gramatyki limuzyńskiej (jedna z odmian oksytańskiego). Z własnej twórczości poetyckiej Jofrego zachowały się trzy *cansos* i jedna *cobla*.

Si vols far alba, parla d'amor plazement...

Jeśli chcesz albę złożyć, tedy mów słodko o kochaniu; a nie szczędź pochwał pani, ku której się wybierasz lub pisać o niej pragniesz; i błogosław świt, jeśli zaznałeś rozkoszy, dla której udałeś się do swej pani. A jeśli jej nie zaznałeś, napisz albę, w której będą skargi na ową panią i na świt. A strof możesz ułożyć, ile ci się podoba, a do nich winienesz ułożyć nową melodię.

Jeśli chcesz gaytę złożyć, tedy mów o miłości lub o swej pani, takimi słowy, jakby strażnik mógł ci zaszkodzić lub dopomóc kiedy jesteś z panią, a także skoro nastanie dzień. A winienesz to napisać tak udatnie, jak potrafisz, prosząc wciąż strażnika, by ci pomógł być z twą panią. Zaś strof możesz ułożyć, ile ci się podoba, a do nich nową melodię. Alba zwie się albą [świtem], bowiem wzięła imię od pory, kiedy się ją śpiewa, i stąd, że raczej winno się ją śpiewać o świcie niżli za dnia.

Gayta [straż] tak się zwie, bo straż raczej winno się pełnić nocą niżli za dnia, wzięła zatem swoje imię od pory, kiedy się ją odprawia.

Bibliografia

- Brewiarz miłości. *Antologia liryki staroprowansalskiej*, przeł. i oprac. Z. Romanowiczowa, Wrocław 1963.
- Brunel-Lobrichon G., Duhamel Amado C., *Życie codzienne w czasach trubadurów*, przeł. A. Loba, przekład poezji J. Kowalski, Poznań 2000.
- Chaguinian Ch., *Alba et Gayta. Deux définitions à problème de la Doctrina de compondre dic-tats et leur possible solution*, „Romania” 125 (2007), no 497–498, s. 46–68.
- Cropp G.M., *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975.
- Curtius E.R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.
- Dronke P., *Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric*, vol. 2, Oxford 1999.
- Eos. *An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, ed. by A.T. Hatto, The Hague 1965.
- Falvy Z., *La cour d'Alphonse le Sage et la musique européenne*, „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 25 (1983), fasc. 1/4, s. 159–170.
- Fuente Cornejo T., *La Canción de Alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*, Oviedo 1999.
- A Handbook of Troubadours*, ed. by F.R.P. Akehurst, J.M. Davis, Los Angeles 1995.
- Les albas occitanes, étude et édition par Ch. Chaguinian, transcription musicale et étude des mélodies par J. Haines*, Paris 2008.

- Linskill J., *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964.
- Nelli R., *Życie codzienne katarów w Langwedocji w XIII w.*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1979.
- The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts (Raimon Vidal, Razos de trobar; Terramagino da Pisa, Doctrina d' Acort; Jofre de Foixà, Regles de trobar; Doctrina de compondre dictas; Two anonymous treatises from MS. Ripoli 129)*, ed. by J.H. Marshall, London 1972.
- Shapiro M., *The Figure of the Watchman in the Provençal Erotic Alba*, „Modern Language Notes” 91 (May, 1976), no 4, French Issue, s. 607–639.

MAGDALENA PABISIAK

🏠 AGH Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica w Krakowie / AGH University of Science and Technology, Kraków, Poland
✉ mpabis[at]agh.edu.pl

Magdalena Pabisiak—Teaching Assistant at the Foreign Languages Centre, University of Science and Technology, Kraków. Master's degree in Spanish Philology (1982, Jagiellonian University). Research interests: Romance languages, Middle Ages, Renaissance and Baroque poetry, the translation of melic poetry. She translated into Polish Tirso de Molina's *El burlador de Sevilla* (*Zwodziciel z Sewilli i Kamienny Gość*, 2000), Lope de Vega's *El Caballero de Olmedo*; *Lo fingido verdadero* (*Rycerz z Olmedo; Na niby – naprawdę*, 2007), and Pedro Calderon de la Barca's *No hay cosa como callar* (*Nie ma jak milczenie*, unedited).

GRAŻYNA URBAN-GODZIEK

🏠 Uniwersytet Jagielloński w Krakowie / Jagiellonian University in Kraków, Poland
✉ grazyna.urban-godziek[at]uj.edu.pl
🌐 <https://orcid.org/0000-0003-4140-9403>
🌐 <http://www.renesans.polonistyka.uj.edu.pl/dr-grazyna-urban-godziek>

Grażyna Urban-Godziek—Assistant Professor at the Jagiellonian University, Faculty of Polish Studies. Head of the Renaissance Literature Lab, Editor in Chief of the journal *Terminus*. Research interests: Old-Polish and Neo-Latin Poetry, Classical and Medieval heritage of Renaissance lyrical poetry. Selected works: *Elegia Renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie* (2005); *Renaissance and Humanism from the Central-East European Point of View: Methodological Approaches*, ed. G. Urban-Godziek (2014); “Florencki złoty wiek w propagandzie medycejskiej (Cristoforo Landino, *Xandra*) – narodziny i trwanie mitu,” in: *Literatura renesansowa w Polsce i Europie. Studia dedykowane profesorowi Andrzejowi Borowskiemu*, ed. J. Niedźwiedź (2016).

